

CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)



EL COLOQUIO DE LOS PERROS DE MIGUEL DE CERVANTES ILUSTRADO POR MANUEL ALCORLO

Emmanuel Marigno Vázquez
Université Jean Monnet de Saint-Étienne

I. INTRODUCCIÓN

El coloquio de los perros de Manuel Alcorlo (Madrid, 1935) fue publicado en Madrid por la bibliófila Editorial Casariego en 1974, y pertenece a una tradición iconográfica y literaria impulsada en el Madrid de los años setenta por una generación de artistas a la que pertenecen también Andrés Barajas¹, Alberto Duce², Amadeo Gabino³, Luis García Ochoa⁴, François Maréchal⁵, Manuel Menán, Orlando Pelayo⁶, Antonio Saura, Pablo Serrano⁷, Antonio Zarco⁸ y

¹ *El Gran Teatro del Mundo. Calderón de la Barca*, con doce grabados de Andrés Barajas (aguafuertes y aguatinas), tirada de 175 ejemplares + XII; *Sonetos. Lope de Vega*, con doce grabados de Andrés Barajas (aguafuertes), tirada de 195 ejemplares + XXV, Madrid, Arte y Bibliofilia.

² *Luis de Góngora. Soledad Primera*, con doce grabados de Alberto Duce (aguafuertes y aguatinas), tirada de 195 ejemplares + XXV, Madrid.

³ «*La Noche*» y la «*Llama*». *San Juan de la Cruz*, con trece grabados de Amadeo Gabino (aguafuertes y aguatinas), tirada de 195 ejemplares + XXV.

⁴ Para los casos de García Ochoa, Maréchal, Menán y Saura, ver mis anteriores publicaciones (especialmente, Marigno, 2013).

⁵ *El Apocalipsis de San Juan*, con veintitrés xilografías de François Maréchal, Editorial Gold-Art, tirada de 250 ejemplares.

⁶ *Coplas a la muerte de su padre. Jorge Manrique*, con quince grabados de Orlando Pelayo (puntasecas, buriles y maneras negras), tirada de 195 ejemplares + XXV.

otros más⁹. Desde las fábulas de Esopo hasta las ilustraciones de Manuel Alcorlo, pasando por la emblemática y las ediciones ilustradas de los siglos XVII a XIX, disponemos de un material gráfico y literario sustancial para estudiar la imagen del perro, lo cual será mi objetivo en este artículo; más precisamente, estudiaré la figura del perro como función iconográfica e iconológica¹⁰ en la edición bibliófila de Alcorlo junto con sus conexiones y desconexiones con la representación prosográfica¹¹ del Berganza cervantino.

No me interesa comparar por comparar las imágenes gráficas de Cervantes con las retóricas de Alcorlo, sino que me centraré en la forma de las representaciones alcorlianas para destacar paradigmas estéticos y éticos en relación con los contextos socio-culturales y filosóficos de la España cervantina y alcorliana.

Mi eje de lectura será la figura del perro que, en mi opinión, concentra el núcleo semiótico de las representaciones alcorlianas y cervantinas, incluso cuando no presencia directamente el texto; empezaré por el substrato iconográfico y literario de los perros cervantinos, luego estudiaré las ilustraciones alcorlianas y, por fin, me centraré en la figura de la hechicera Cañizares tal como la representa Alcorlo, que, según veo, concentra la sustancia de la «ejemplaridad» alcorliana.

2. EL SUBSTRATO ARTÍSTICO

2.1. La tradición textual: Esopo

Si nos referimos a la tradición fabulística¹², nos percatamos de que de las más o menos trescientas fábulas de Esopo¹³ unas veinticinco

⁷ *Ecos y Éxtasis*. San Juan de la Cruz, con quince grabados de Pablo Serrano (litografía), tirada de 195 ejemplares + XXV.

⁸ *Rinconete y Cortadillo*. Miguel de Cervantes, con doce grabados de Antonio Zarco (linograbado y xilografía), tirada de 195 ejemplares + XXV.

⁹ José Viera, *El Apocalipsis*. San Juan de la Cruz, con doce grabados de José Viera (aguafuerte), tirada de 195 ejemplares + XXV, etc.

¹⁰ Me refiero a la terminología de Gombrich, 2002.

¹¹ Aludo al concepto forjado por Pozuelo Yvancos, 1980, y relativo a las imágenes quevedescas, concepto plenamente eficiente también en el caso de las imágenes cervantinas.

¹² Ver Carranza, 2003.

involucran la figura del perro. *El coloquio de los perros* de Manuel Alcorlo reescribe nueve hipotextos fabulísticos que articulan la figura del perro con la del caballo, la del carnicero, la del labrador y la del zorro. Berganza recuerda el hipotexto esópico cuando admite «acordar[se] de Isopo» y de la fábula XIII en particular, «cuando aquel asno, tan asno que quiso hacer a su señor las mismas caricias que le hacía una perrilla regalada suya, que le granjearon ser molido a palos»¹⁴. De manera general, la figura del perro comparte liderazgo con una diversidad de animales a lo largo de toda la novela corta: un elefante, una mona y distintos perros¹⁵, un águila y demás aves de rapiña carnícora¹⁶, lobos, un toro y una vaca¹⁷, carneros, ovejas y una yegua¹⁸, un asno¹⁹, mosquitos²⁰, gatos²¹, un pulpo²², un buey²³, un caballo²⁴, una mula²⁵, un cabrón²⁶, una hormiga²⁷, cuervos, gallos y lechuzas²⁸. Constatamos que figuran animales terrestres, marítimos, aves e insectos; sin embargo, el mundo subterrenal no está representado por un animal concreto sino simbólico: el cabrón de los infiernos, cosa que lo convierte en figura específica de la diégesis, en función primordial del discurso y, por consiguiente, en imagen fundamental de las ilustraciones alcorlianas.

¹³ La edición (Paris, 1668-1694) de Jean de la Fontaine (1621-1695) consta de 240 fábulas y la de Félix María de Samaniego Zabala (1745-1801) abarca 157 textos (Madrid, 1784); la primera de Demetrio de Falero (282-350 a. C.), la de Gayo Julio Fedro (15 a. C.-55 d. C.) y las de Babrius Valerius (finales del siglo I d. de C., principios del siglo II d. C.) nos brindan un *corpus* de unas 100 fábulas. Ver también García Gual, 1977.

¹⁴ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 313.

¹⁵ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, pp. 300, 316.

¹⁶ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 302.

¹⁷ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 303.

¹⁸ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 305.

¹⁹ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, pp. 313, 337, 348, 349.

²⁰ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 315.

²¹ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, pp. 317, 318.

²² Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 319.

²³ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 322.

²⁴ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, pp. 330, 333.

²⁵ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 333.

²⁶ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 339.

²⁷ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 341.

²⁸ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 342.

2.2. La tradición iconográfica: el libro ilustrado

El texto cervantino es sumamente visual. La problemática del *ut pictura poesis* recorre el texto mediante un campo léxico de la percepción visual asociada a la auditiva: pintor²⁹, retrato³⁰, mirar³¹, ver³², avizorar³³, ojos³⁴; notemos que los sustantivos *pintor* y *ojos* respectivamente abren y cierran la novela corta, lo cual plasma el componente visual como elemento estructurador del relato.

Patricia W. Manning³⁵ precisa que de su *corpus* de ochenta ediciones³⁶ cervantescas solo catorce editan las *Novelas ejemplares*; entre los cuarenta y seis grabados del *corpus*, pocos son los que se refieren al *Coloquio de los perros*. La estudiosa registra unas veinte ilustraciones en los siglos XIX y XX³⁷ a las *Novelas ejemplares*, de las que solo dieciséis remiten a Berganza y Cipión.

El caso es que las ediciones de los siglos XVII y XVIII mantienen el *Coloquio de los perros* al final de la obra, cuando las ilustraciones solían dedicarse a las primeras novelas cortas para captar la atención y gusto del lector-espectador. En cambio, la edición de 1788 de Defer de Maisonneuve, con grabados de L. S. Berthel, C. L. De Brais y Lefebvre de Villebrune, publica juntas como si fuesen una sola novela corta *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*; además, la función de *excipit* ya no la cumple el *Coloquio de los perros* sino *Rinconete y Cortadillo* —con *Les Filoux* por traducción—, lo cual cambia la lógica formal de las *Novelas ejemplares*, su lectura y su modo de ilustrar. En esta edición, un hogar sustituye el típico hospital.

²⁹ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 308.

³⁰ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 308.

³¹ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, pp. 324, 328, 344.

³² Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, pp. 325, 329, 330, 336, 344.

³³ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 329.

³⁴ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, pp. 336, 341, 345, 359.

³⁵ Manning, 2007.

³⁶ *Corpus* constituido a partir de las obras de la Biblioteca Nacional de España (Madrid) y de la Biblioteca Spencer en la Universidad de Kansas.

³⁷ Existen unas dieciséis ediciones en francés o español, entre 1731 y 1917, que representan a Berganza y Cipión, de las cuales seis retoman el grabado del neerlandés Jacob Folkema.



Ilustración 1. Grabado de De Brais [1777], 1788.

Si nos fijamos en las representaciones que nos brinda Manuel Alcorlo del hospital, destaca lo original de esta ilustración contemporánea en la que el artista traduce una sensación, quizá el delirio de los personajes, y ya no una representación descriptiva y verosímil como solieron hacerlos sus predecesores. Alcorlo enfoca la realidad desde lo más íntimo.



Ilustración 2. Manuel Alcorlo, grabado en *El coloquio de los perros* (1974)

En segundo lugar, las ilustraciones posteriores al siglo XIX permiten confrontar la ilustración con cualquier parte del texto pues las imágenes van sueltas, con lo cual van cobrando el valor de obra de arte de por sí, modificando de hecho no solo el estatuto de la ilustración sino también el modo de lectura.

Antonio Gallego Gallego³⁸ demostró que el coste de las primeras ilustraciones implicó desgaste de las chapas de cobre, tamaño reducido de las imágenes e incluso se reprodujeron o copiaron ilustraciones entre distintas ediciones. Sin embargo, a partir del XIX —momento de ruptura en la tradición bibliófila—, el tamaño de las ilustraciones va creciendo, hasta la época contemporánea.

2.3. La tradición emblemática

Claudia Lazzaro³⁹ demostró que, desde la prehistoria, se suelen representar en forma figurativa y realista los animales domésticos; por su parte, Michael Nerlich⁴⁰ dejó claro que gran parte de las representaciones de perros proceden de la tradición emblemática y con sentido filosófico moral. Si nos fijamos en Sebastián de Covarrubias o en su hermano Juan de Horozco y Covarrubias, no solo el perro resulta realista sino que se le vincula con el tema de la fidelidad; encontramos la misma aproximación en autores como Johannes Sambucus, por ejemplo.



Ilustración 3. Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Emblema 1.21, «Mallem nescisse futura»

³⁸ Gallego, 1979.

³⁹ Lazzaro, 1995.

⁴⁰ Nerlich, 1989.



Ilustración 4. Johannes Sambucus, *Emblemata*, Amberes, 1584.
Emblema 126, «Fidei canum exemplum»

Mecánicamente, esta tradición de los emblemas genera intericonicidad en las ediciones ilustradas del barroco hasta el siglo romántico; los grabados de Alcorlo por su parte, no solo proceden de esta tradición desde el punto de vista iconográfico (realismo visual), sino que también apuntan una iconología de tipo filosófico y trascendental (o paradigmático). El mismo Alcorlo reivindica un estilo de corte clásico inspirado en Durero y Rembrandt en cuanto a la vertiente gráfica y, en lo que se refiere al sentido de su edición bibliófila, su Prefacio en letra manuscrita insiste en su interés por el mensaje filosófico encarnado por Berganza: justicia y respeto a los seres humanos.

3. LOS PERROS DE MANUEL ALCORLO

Los perros de Manuel Alcorlo llaman la atención por la originalidad, riqueza y variedad de representación: desde el punto de vista artístico tenemos cuatro grabados en blanco y negro y nueve litografías en color; desde el punto de vista tipológico destacaré tres categorías: perros con presencia humana, perros acompañados por otros animales y ausencia de perros.



Ilustración 5. Manuel Alcorlo, litografía en *El coloquio de los perros* (1974)



Ilustración 6. Manuel Alcorlo, litografía en *El coloquio de los perros* (1974)



Ilustración 7. Manuel Alcorlo, litografía en *El coloquio de los perros* (1974)

El perro protagonista —Berganza— no siempre cobra el mismo aspecto, lo que puede explicarse por el estilo elíptico de la *descriptio* cervantina en las *Novelas ejemplares*⁴¹, rasgo ampliamente demostrado por Jean-Michel Laspéras: este aspecto del texto cervantino abre generosamente paso a la imaginación del artista ilustrador; segundo, Alcorlo también puede darle ritmo con este recurso estético a las secuencias textuales, como para distinguirlas; por fin, Alcorlo afirma una forma de libertad artística ante el texto rindiéndole homenaje al autor aurisecular, cuya riqueza textual induce una diversidad de representaciones iconográficas.

Llama la atención el antropomorfismo del grabado que cierra la edición de Manuel Alcorlo, cosa que ya se podía ver en el grabado de J. Ximeno a la edición de la viuda de Ibarra de 1803: Ximeno le pone orejas humanas al perro y, por el contrario, Alcorlo graba al perro con rostro humano dejándole orejas caninas. En ambos casos, se trata de visualizar la metamorfosis de los perros; con todo, el mayor grado de antropomorfismo alcanzado por Alcorlo humaniza en

⁴¹ Laspéras, 1987.

grado superior la figura del perro, lo que facilita una forma de simpatía por parte del lector-espectador.



Ilustración 8. Manuel Alcorlo, litografía en *El coloquio de los perros* (1974)



Detalle de la ilustración 8

La novela cervantina, repetidas veces, insiste en la problemática de la humanización de Berganza con el repetitivo «como si fuera

persona»⁴² en boca de Berganza o «si tú fueras persona»⁴³ en boca de Cipión, sintagma que recorre el texto como un rizoma.

El perro de la ilustración núm. 12 resulta desproporcionado: otro fenómeno de intericonicidad, pues Alcorlo reescribe el gigantismo de la representación de D. Valdivieso en la edición de 1854 de Oliveres y en la de 1857 de Fortanet, donde un Berganza enorme y de generosa piel ocupa la mayor parte del grabado.



Ilustración 9. Manuel Alcorlo, litografía en *El coloquio de los perros* (1974)

De manera más general, Berganza hace presencia en once de las trece ilustraciones de Alcorlo: tres de los cuatro aguafuertes, y ocho de las nueve litografías; el grabado donde falta Berganza está dedicado a Cervantes, y la litografía representa el caballo Piedehierro; distinguiré dos aspectos en la representación de Berganza: el cromático que interviene como rizoma a lo largo de las ilustraciones con una paleta de marrón y blanco u ocre y blanco, y, por otra parte, la forma de Berganza, que aparece ya como perro de pelo raso, ya con pelo abundante. Creo que la paleta cromática procede del mismo texto cervantino: «Y asimismo me puso nombre, y me llamó Barcino»⁴⁴, informa Berganza. Llama también la atención el tamaño que cobra Berganza en la *mise en page*: unas veces muy pequeño y anec-

⁴² Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 316.

⁴³ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 321.

⁴⁴ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 306.

dótico, otras gigantesco y dominante, sea en fin con aspecto antropomórfico. Nunca lleva collar, nunca lame y nunca muerde. Lo que domina en el Berganza de Alcorlo es su situación de observador y, de modo más escaso, la de actor en el acontecimiento narrado: dos veces está Berganza acostado y durmiendo, cinco veces es motor de la acción y cuatro observador. Destaca claramente una relación entre el grafismo y el protagonismo de Berganza: cuando el perro es núcleo diegético, su figura es la que introduce al espectador en la imagen para guiarlo según un movimiento visual que protagoniza el animal; de la misma forma, cuando Berganza es observador, el lector-espectador penetra en la imagen gracias a otro personaje cuyo dinamismo lleva hacia Berganza. En todo caso, Berganza es el punto de partida o de llegada del movimiento visual; lo mismo que en el texto, Berganza cobra liderazgo diegético y discursivo y como narrador homodiegético e intradiegético.

4. «LAS MENINAS» DE MANUEL ALCORLO

El Saffar⁴⁵ insiste en que la secuencia Berganza / Cañizares es la más larga del relato y, desde el punto de vista narrativo, es la única en la que otro narrador interviene en primera persona; por su parte, Waley⁴⁶ hace hincapié en el hecho de que esta secuencia justifica el habla de los perros. Y sin embargo, ningún ilustrador había dedicado una imagen a este pasaje. ¿Por qué?

Las desavenencias de Francisco de Goya y Lucientes, causadas por los *Caprichos* de 1799 por donde venía volando alguna bruja, pueden explicar el reparo que tuvieron los artistas para ilustrar la hechicera Camacha, la Cañizares o la Montiel. ¿En qué medida la capacidad de la hechicera Montiel en cambiar condiciones humanas por animales vale como metáfora cervantina de la capacidad del pueblo español en transformar la monarquía absolutista en una monarquía constitucional, como lo pretendieron algunos estudiosos? Hiperinterpretación posmoderna que vale lo mismo que pensar que las ilustraciones de Alcorlo vislumbran el paso del franquismo a la misma monarquía constitucional.

⁴⁵ El Saffar, 1974.

⁴⁶ Waley, 1957.

Carroll B. Johnson⁴⁷ interpreta el discurso canino como una crítica social, aproximación mucho más asequible; Tobias Foster Gittes⁴⁸ distingue el sentido ideológico que transmite la bruja del sentido filosófico que encarna Berganza, pues no se ubican en el mismo ámbito; Marcel Bataillon⁴⁹ incluso matiza la posible existencia de un discurso de los perros Berganza y Cipión; Anthony Cárdenas⁵⁰ y Forcione⁵¹ establecen un paralelismo entre los perros que llevan las lámparas de Mahudes, Santo Domingo, Diógenes y el propio Cristo, ubicándose en una perspectiva ya no ética sino estética. Otros reducen el alcance ideológico de estos perros asimilándolo al delirio de Campuzano hospitalizado. En mi opinión no podemos asociar el sentido del texto cervantino y su contexto político aurisecular aunque son posibles algunos rasguños de tipo económico y filosófico; en todo caso, quedan por separado los contextos de la España aurisecular y los de los años 1973-1974 aunque sí sirven de cimiento a esta creación bibliófila paradigmas de corte filosófico de alcance trascendental.

El texto cervantino deconstruye hipotextos literarios y deja que el lector —sea cual sea el siglo— formule su propio sentido, su propia «ejemplaridad», es decir su compromiso personal; Manuel Alcorlo —precisamente como lector e ilustrador— deconstruye formas gráficas y literarias, e introduce un sentimiento personal, una manera individual e íntima de intuir las cuestiones filosóficas tal y como las plantea Cervantes por su parte, y tal y como las interpreta el artista por la suya en el Prefacio de su edición de 1974: se trata de condenar el hambre y la injusticia, no más.

Sería absurdo pensar que, ilustrando un texto tan poco polémico como el *Coloquio de los perros*, Alcorlo estuviera planteando una problemática de tipo político en el contexto de los setenta en España; otra cosa es Antonio Saura ilustrador de los *Sueños* de Francisco de Quevedo desde su exilio francés⁵².

Si nos detenemos en el grafismo de la litografía de Alcorlo, resulta que la hechicera comparte liderazgo formal con el perro, lo mismo

⁴⁷ Johnson, 2000.

⁴⁸ Gittes, 2006.

⁴⁹ Bataillon, 1973.

⁵⁰ Cárdenas, 1986.

⁵¹ Forcione, 1984.

⁵² Ver Marigno, 2013.

que comparte liderazgo textual en el coloquio cervantino, como si fuese un doble funcional de Berganza; de hecho, ambos se vuelven protagonistas de la función de ejemplaridad: pero ¿cómo comparten Berganza y Cañizares el liderazgo semántico? ¿Es la ejemplaridad de Berganza un contraejemplo de la de Cañizares? ¿Comparten cada cual un papel específico que se articula para que brote la ejemplaridad?

El discurso de la hechicera se ajusta a los dogmas postridentinos: la Fortuna es el instrumento de la Providencia, la cual somete al hombre a las pruebas que son ocasión de resistir gracias a la virtud:

... todos los males que llaman de daño, vienen de la mano del Altísimo y de su voluntad permitente; y los daños y males que llaman de culpa, vienen y se causan por nosotros mismos. Dios es impecable; de do se infiere que nosotros somos autores del pecado, formándole en la intención, en la palabra y en la obra, todo permitiéndolo Dios, por nuestros pecados, como ya he dicho [...] mis pensamientos han de ser malos; con todo esto sé que Dios es bueno y misericordioso y que Él sabe lo que ha de ser de mí, y basta⁵³.

Nada subversivo en la hechicera cervantina, al contrario, encarna el contexto ideológico de la España del xvii; esta idealización de la hechicera arrepentida culmina cuando reniega del demonio encarnado en el macho cabrío:

Muchas veces he querido preguntar a mi cabrón qué fin tendrá vuestro suceso; pero no me he atrevido, porque nunca a lo que le preguntamos responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos. Así que a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil mentiras...⁵⁴

También rechaza la astrología judicial y afirma el libre albedrío. Por estas razones, yo no percibo nada subversivo en esta hechicera, sino un propósito perfectamente conforme al contexto ideológico del xvii español.

¿Y la bruja de Alcorlo? Primero, Alcorlo nos brinda el punto de vista de Berganza, un punto de vista exterior retomando la opinión general de la doxa con su «era una vieja, al parecer, de más de setenta

⁵³ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, pp. 342-343.

⁵⁴ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 339.

años»⁵⁵; segundo, tenemos el contrapunto de la Cañizares, que también resulta exterior en la medida en se refiere al tópico sociocultural, como si se conformase con citar a su vez la doxa diciendo que «ni yo soy ni he sido hechicera en mi vida»⁵⁶; tercero, se añade el punto de vista directo de la doxa, el tópico colectivo, cuando nos enteramos de que «Fuese la gente maldiciendo a la vieja añadiendo al nombre de hechicera el de bruja»⁵⁷.

La multiplicación de los puntos de vista mediante tres instancias narrativas distintas genera indeterminación en el receptor, libertad de juicio y necesidad de compromiso personal. Alcorlo retoma esta diversidad de puntos de vista mediante lo que llamaré «*Las Meninas*» de Alcorlo.

«Alcé la cabeza y miréla muy despacio»⁵⁸, declara Berganza, cosa que retoma Alcorlo en su ilustración; «... me echó los brazos al cuello, y si la dejara me besara en la boca; pero tuve asco y no lo consentí»⁵⁹, completa el protagonista y, justamente, en la litografía ambos están sentados y el perro le vuelve los muslos a la vieja.



Ilustración 10. Manuel Alcorlo, litografía en *El coloquio de los perros* (1974)

⁵⁵ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 335.

⁵⁶ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 335.

⁵⁷ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 336.

⁵⁸ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 336.

⁵⁹ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 336.

«Hijo Montiel, vente tras mí, y sabrás mi aposento, y procura que esta noche nos veamos a solas en él...»⁶⁰: misterioso lugar, de noche, desvinculado del espacio y del tiempo el que está pintándole la Cañizares a Berganza: la vieja hechicera está trasladando mediante el logos a Berganza y al lector de lo natural a lo sobrenatural, desde lo racional hacia lo irracional y con su paleta de azules Alcorlo transmite perfectamente este ambiente cavernoso, frío y preocupante donde mora la hechicera.

«... su aposento [...] era oscuro, estrecho y bajo»⁶¹: fijémonos en que Alcorlo enmarca la escena con un plano en picado, con lo cual ubica al espectador-lector en la perspectiva que ha sido la de Berganza cuando penetró en casa de la hechicera; en cierta medida, el enfoque gráfico de Alcorlo genera una forma de identificación con Berganza, lo que se llamaría en el cine una «cámara subjetiva».

«... solamente claro con la débil luz de un candil de barro que en él estaba; atizole la vieja y sentose junto a mí»⁶²: en la ilustración, la vieja está sentada y parece tener en la mano derecha una taza quizá de aceite para atizar la llama, igual que en el texto cervantino.

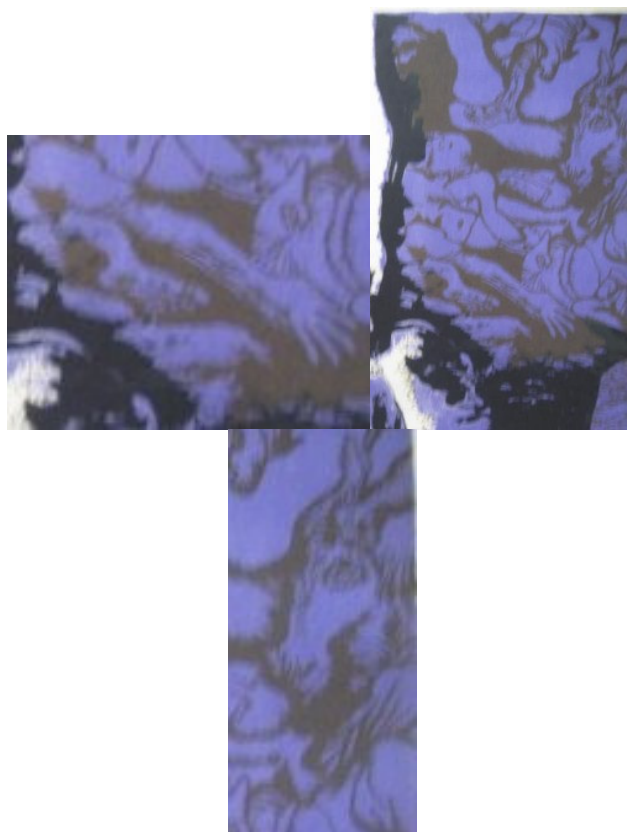
Vemos que Manuel Alcorlo reproduce iconográficamente la técnica narrativa cervantina, multiplicando los enfoques y traduciendo sensaciones; además, como ya lo he apuntado a propósito de su representación del hospital, Alcorlo imagina desde lo interior del relato y de los personajes cervantinos.

El artista figura mediante una *mise en abyme* de perspectivas el discurso de la hechicera inventando lo que se podría llamar una ékfrasis al revés, o sea, pasando de pintar con palabras a conversar con pinturas: vemos a una hechicera que se ofrece al cabrón en la mitad derecha de la imagen abismada y, en la izquierda divisamos restos de cuerpos humanos que resultan ciertamente de una actuación demoníaca.

⁶⁰ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 336.

⁶¹ Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 336.

⁶² Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 336.



Detalles de la ilustración 10

Esta abismación y el espectáculo diabólico que conlleva desagrada al lector-espectador que, de hecho, adopta una actitud crítica para con cualquier forma de engaño o idolatría, como si esto fuese la «ejemplaridad» según Alcorlo. Notemos que al final de la secuencia textual el vulgo se cree que Berganza está devorando a la hechicera Cañizares en trance, cosa totalmente errónea y que remite al emblema del astrólogo judicial Asdetarión, quien adivinó su propia muerte devorado por tres perros, como castigado por su idolatría y gusto por lo irracional y oculto. Como sugiere el *excipit* de la novela corta, la doxa también es una forma de ceguera, cosa que parece compartir

Manuel Alcorlo en su definición gráfica de la «ejemplaridad»: pensar por sí mismo.

5. CONCLUSIONES

He destacado una forma de barroquismo contemporáneo en el propósito iconográfico e iconológico de las imágenes de Manuel Alcorlo al *Coloquio* cervantino. «*Las Meninas*» de Alcorlo, lo mismo que *Las Meninas* de Velázquez, deconstruyen la realidad y la representación que el receptor tiene de esta realidad, siendo la meta una reflexión personal basada en la desconfianza para con lo irracional y oculto, o sea, la «ejemplaridad» según Alcorlo.

Hemos visto que en esta reescritura estética y ética de Cervantes por Alcorlo la figura del perro funciona como un rizoma axiológico y taxonómico, que desemboca en paradigmas de tipo filosófico (justicia y respeto) y didáctico-pedagógico (la ejemplaridad).

En todo caso, el lector debe implicarse en el proceso de construcción e interpretación de las imágenes retóricas e iconográficas y tomar parte en la formulación de un sentido que le implica de manera personal.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKER, Steve, *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation*, Manchester, Manchester University Press, 1993.
- BATAILLON, Marcel, «Relaciones literarias», en Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp. 215-232.
- BULGAKOV, Mikhail, *Heart of a Dog*, New York, Grove Press, 1968.
- CALARCO, Matthew, y ATTERTON, Peter, *Animal Philosophy: Essential Readings in Continental Thought*, New York, Continuum, 2004.
- CÁRDENAS, Anthony, «Berganza: Cervantes's Can[is] Domini», en José J. Labrador Herráiz y Juan Fernández Jiménez (eds.), *Cervantes and the Pastoral: Proceedings*, Cleveland / Erie, Cleveland State University / Penn State University-Behrend College, 1986, pp. 19-35.
- CARRANZA, Paul, «Cipión, Berganza, and the Aesopic Tradition», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.1, 2003, pp. 141-163.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El coloquio de los perros*, con trece ilustraciones de Manuel Alcorlo, Madrid, Editorial Casariego, 1974, tirada de 206 ejemplares + XXV.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1994, II, pp. 297-359.

- EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros»*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- GALLEGO GALLEGU, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.
- GARCÍA GUAL, Carlos, «La fábula esópica: estructura e ideología de un género popular», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 309-318.
- GITTES, Tobias F., «Cañizares's Textual Auto-da-fé: Inquisitorial Dogs and Martyred Witches in Cervantes's *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*», *Hispanic Review*, 74.4, 2006, pp. 355-377.
- GOMBRICH, Ernst H., *L'art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale*, Paris, Haidon, 2002 [Título original: *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1987].
- JOHNSON, Carroll B., *Cervantes and the Material World*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- KUZNAR, Alice A., *Melancholia's Dog*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université de Montpellier, 1987.
- LAZZARO, Claudia, «Animals as Cultural Signs: A Medici Menagerie in the Grotto at Castello», en Claire Farago (ed.), *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 197-227.
- LIPPIT, Akira, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- MANNING, Patricia W., «Present Dogs, Absent Witches: Illustration and Interpretation of *El coloquio de los perros*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.2, 2007, pp. 125-154.
- MARIGNO, Emmanuel, «Una visión original de los conflictos de poder en las cortes españolas áureas: Antonio Saura, ilustrador de los *Sueños* de Quevedo», en Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús María Usunáriz (eds.), *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 161-178.
- NELLES, William, «Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization», *Narrative*, 9.2, 2001, pp. 188-194.
- NERLICH, Michael, «On the Philosophical Dimension of *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*», en Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini (eds.), *Cervantes's Exemplary Novels and the Adventure of Writing*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1989, pp. 247-329.

- POZUELO YVANCOS, José María, «Notas sobre la *descriptio*», *Ínsula*, 409, 1980, pp. 1 y 10.
- STEINER, Gary, *Anthropocentrism and its Discontents: the Moral Status of Animals in the History of Western Philosophy*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2005.
- WALEY, Pamela, «The Unity of the *Casamiento engañoso* and the *Coloquio de los perros*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, pp. 201-212.